



## Rescribiendo el género: Un análisis de *La Mala Educación* de Pedro Almodóvar

Virginia Bonatto

---

Universidad Nacional de La Plata

virginiabonatto@yahoo.com

### Resumen

La película de Almodóvar *La mala educación* (2004) presenta, desde su título, una crítica severa del oscurantismo y de la represión de la sociedad española en el franquismo. El film recupera los actos de violencia y de perversión dentro de un colegio de curas y muestra los intentos posteriores de dos de sus víctimas por denunciar ese pasado mediante la literatura y el cine. El género elegido por Almodóvar para contar esta historia es el “filme noir”, uno de cuyos símbolos centrales es la “femme fatale”. Sin embargo, el director manchego recurre a procedimientos y recursos del dominio de lo *queer*, que permiten un acceso subversivo al pasado y a la problemática de la identidad sexual de los personajes, y que desestabilizan también los lugares comunes del género al que la película parece pertenecer. Este trabajo se propone analizar en el film aquellos elementos de reescritura de la historia y del *género* (sexual y fílmico) con el fin de recuperar el espacio de lo *queer* como el lugar desde el cual se hace posible una renovación radical de los modos convencionales de ver aún aquello que se supone no convencional.

*Palabras clave: género – identidad - cine noir - estudios queer – Pedro Almodóvar*

El objetivo de este trabajo es realizar una lectura del film *La mala educación* (2004) de Pedro Almodóvar desde las posibilidades teóricas que los “Estudios queer” ofrecen, como herramienta de análisis sumamente productiva a la hora de ubicar esta película en el campo de las más recientes producciones culturales. Según Annamarie Jagose (1996) la definición de *queer* más aceptada es la que problematiza las consolidaciones normativas del sexo, el género y la sexualidad, y que es crítica de cualquier versión de identidad, comunidad y política como producto directo y natural de esas consolidaciones (1996: 99). Aquello que es *queer* mantiene una relación de resistencia con todo lo que constituye lo “normal” y por eso rehúsa la cristalización en cualquier forma específica. En la película de Almodóvar, encontramos un curioso “caso” de problematización del género fílmico en el que pareciera inscribirse (el *film noir*), así como también de las inscripciones de identidad de los



sujetos y de los lugares comunes con los que la historia de la película se conecta. Nos referimos al anticlericalismo y a las construcciones “normalizadoras” de identidad, ligadas al campo social. Estos aspectos son “rescritos” desde un curioso juego con la sexualidad.

Las historias –siempre múltiples en las películas de Almodóvar- que dan forma a *La mala educación* se organizan en torno al acto de visitar. El film se inicia con la visita de quien se presenta en el estudio del cineasta Enrique Goded como Ignacio Rodríguez, un viejo amigo de su infancia y compañero del colegio de curas salesianos en un pueblo de Levante cuyo director pervirtió y modificó los destinos de ambos. El supuesto Ignacio es actor, usa ahora un nombre artístico, Ángel Andrade, y trae un consigo un manuscrito. Se trata de un relato titulado “La visita”, en el que Enrique leerá, emocionado, la historia de cómo Ignacio se entregó como objeto sexual al padre Manolo, profesor de Literatura y director del colegio, para que este no expulsara a su amigo del colegio. En el manuscrito se cifra el origen del deseo homosexual de Enrique y de Ignacio, lugar que la película revisitará continuamente a través de la representación del deseo de los otros personajes, que completan, a su turno, el espacio triangular que define a las relaciones amorosas como imposibles. Esos “otros” son Juan, el hermano menor de Ignacio, y el Sr. Berenguer o ex-padre Manolo. Enrique decide rodar una película basada en ese relato y escribe el guión, convirtiendo el final esperanzado del manuscrito en tragedia. En el manuscrito titulado “La visita”, un travesti llamado Zahara visita el colegio salesiano e intenta chantajear al padre Manolo diciéndole que tiene en su poder el relato escrito por su hermano muerto, Ignacio, en el que los hechos perversos del pasado salen a la luz. En verdad, Zahara es el propio Ignacio, pero convertido en un travesti drogadicto, que se gana la vida imitando a Sara Montiel en bares nocturnos. El padre Manolo lee con sumo interés escenas en las que se encuentra a sí mismo como protagonista y se recuerda deseando a Ignacio con intensidad fatal. La versión fílmica de Enrique modifica el final (cuya versión original no llegamos a conocer, puesto que las escenas del relato nos llegan a través de la película rodada por Enrique): en el film, entonces, un tal padre José acude en ayuda del padre Manolo y mata a Ignacio, justificando su atrocidad en el hecho de que la reputación del colegio corre peligro. La razón de este giro trágico está en el hecho de que Enrique conoce, entretanto, la verdadera identidad de quien se había presentado en su estudio como Ignacio haciéndose llamar por Ángel. En verdad, se trata de Juan, el hermano menor de Ignacio, un muchacho ambicioso, capaz de llegar a las últimas consecuencias para conseguir éxito en su carrera actoral. Juan no le dice nunca a Enrique que Ignacio está muerto, ni que se había convertido en un travesti adicto a la cocaína. Creyendo que Juan ignora su descubrimiento, Enrique



decide ponerlo a prueba sometiéndolo sexualmente. Juan acepta el trato, a cambio de conseguir el papel del travesti Zahara en la película *La visita*. Pero mientras ruedan la escena final del asesinato, ocurre otra visita inesperada: la del Sr. Berenguer, antiguo padre Manolo, que llega a Madrid desde Valencia buscando afanosamente a Juan. Berenguer le cuenta a Enrique el verdadero final de la historia que él acaba de rodar: Ignacio fue asesinado a manos de él y de Juan, en un plan que sigue a pie juntillas los requisitos del clásico *film noir*. La historia real es la siguiente: Ignacio, ya adulto y travestido, envía al antiguo padre Manolo, ahora editor de autores jóvenes, su manuscrito "La visita". En la vida real, como en el relato que él ha escrito, chantajea por teléfono a quien fuera su profesor de literatura, amenazándolo con hacer pública la historia que arruinaría su trabajo y su matrimonio. El Sr. Berenguer visita entonces a Ignacio y conoce a Juan, quien se está haciendo cargo de su hermano enfermo. Instantáneamente se enamora y participa del plan que Juan idea: matar a Ignacio y fugarse juntos. En verdad, Juan sólo desea eliminar el obstáculo que le impide crecer en su carrera de actor y para ello usa al Sr. Berenguer, quien preso de su pasión por los muchachos no conoce tampoco ningún límite.

Gael García Bernal personifica al multifacético Juan, un joven hermoso y sin escrúpulos, "enfant terrible", según Almodóvar, y representación de la *femme fatale* de este curioso caso del cine negro. Para nuestra lectura, en ese personaje reside uno de los principales torcimientos *queer* que la película propone. Pero no el único. Habría que comenzar, entonces, por el rasgo que primero llama la atención, al ser comunicado desde el título. El film presenta una crítica severa del oscurantismo y de la represión de la sociedad española en el franquismo. Las escenas de la infancia en el colegio salesiano durante la década del '60 dan cuenta de una visión negativa de la centralidad de la Iglesia y de los efectos de sus rígidas estructuras sobre los sujetos, en este caso, mediante un ejemplo inesperado de perversión. Ignacio niño es deseado sexualmente por un cura y todas las manifestaciones aparentemente litúrgicas deben leerse en ese registro: es el deseo sexual y no la emoción religiosa el que hace temblar al padre Manolo cuando escucha el Kyrie que la voz solista de Ignacio entona durante la misa. El deseo del cura contrasta significativamente con la pureza del amor entre Ignacio y Enrique, quienes, en la misma escena, intercambian miradas de ternura y complicidad que son estrictamente controladas por otros curas, atentos a la disciplina de los alumnos. Esta sucesión de miradas establece el primer triángulo sobre el que se emplaza la narración en el film, que está formado por dos seres puros e inocentes, no contaminados por las estructuras eclesásticas ("yo no creo en Dios", dice Enrique niño, "soy hedonista") y un representante de la institución de mayor influencia en la historia de



España cuya impronta quedará instalada en el sujeto-Ignacio, mostrándose así, mediante un ejemplo delirante, las potencialidades performativas de una institución social. El aprendizaje corporal de esas experiencias tempranas dentro del colegio será reiterado una y otra vez por el futuro travesti. Un ejemplo de esto es la sugerente escena de los festejos del día del padre director en el colegio. Ignacio es separado de sus compañeros y conducido al comedor donde almuerzan los curas. El padre Manolo, nuevo director, será destinatario de una actuación cuidadosamente aprendida por parte del niño, entrenado por el padre José, quien observa y dirige orgulloso la presentación. Ignacio entona con la melodía de “Torna a Sorrento” el poema “Jardinero”, escrito por los dos curas, y debe hacerlo mirando fijamente al padre Manolo y moviendo las manos, empleando posturas y gestos que son una prolepsis irónica de los futuros shows de Ignacio como Zahara en los bares nocturnos.

*La mala educación* revisita un lugar habitual del cine y la literatura españoles de las últimas décadas: el anticlericalismo. Ligada al franquismo, la Iglesia ha sido blanco de innumerables críticas y denuncias. Por citar sólo una, podríamos mencionar la novela *Luna lunera* de Rosa Regás, publicada en 1999, y premiada con el Premio Ciudad de Barcelona. En ella, como en el film de Almodóvar, se descorre el velo del pudor y el lector asiste a una escena en la que un cura falangista intenta abusar sexualmente de una niña hija de republicanos. La narración ubica sin lugar a dudas este acto dentro de la lista de aberraciones cometidas por quienes imponían respeto en una sociedad estructurada a partir del miedo y de la asignación de los lugares de vencedores y vencidos, elementos que estructuraron durante décadas la identidad íntima de los sujetos. La mirada hacia el pasado que la literatura y el cine de la memoria hacen presupone la convicción moral de la aberración de actos de ese tipo. En *La mala educación*, sin embargo, encontramos, como vimos, escenas reprobables, de tono anticlerical, pero estas van acompañadas, aderezadas, de una sensualidad que excede la denuncia directa, para conectar al espectador con situaciones que obligan a la identificación y, casi, a la comprensión y compasión del verdugo. La actuación sutil de Daniel Giménez-Cacho, en el papel del padre Manolo, da cuenta de la elocuencia de un deseo irrefrenable y, por lo tanto, genuino, disculpable. Lo que para el recuerdo de Ignacio adulto es motivo de dolor y de venganza es representado como el efecto de un deseo artísticamente excusable. El film, entonces, desdice con la imagen lo que dice con la narración. Las escenas litúrgicas de la misa y del partido de fútbol entre curas y alumnos portan también ese doble y contradictorio significado de lo eclesiástico. En ese giro inesperado creemos encontrar un interesante elemento *queer* de *La mala educación*.



La reaparición del padre Manolo en la figura del Sr. Berenguer, a cargo del actor Lluís Homar confirma nuestra percepción relativa a la resistencia de este film a la normalización de lo que comúnmente se entiende por “anticlerical” . Se trata de un hombre que ha logrado normalizar su vida (dejó los hábitos para casarse, tener hijos y trabajar en una editorial) pero que se abandona nuevamente a su deseo cuando conoce a Juan, el hermano de Ignacio, provocando la destrucción de su entorno. Deseo supone renunciar a todo lo que ordena y estabiliza la vida de un hombre. Juan, muchacho frío y manipulador, hace uso de la pasión del ex profesor de literatura para llevar adelante sus planes egoístas. Quien en el pasado se presenta como el victimario, corruptor de niños, obstáculo de la realización de su amor puro, es en el presente la víctima de la manipulación de otro, y de su propia pulsión sexual. El crimen de Ignacio inculpa a los dos, pero en mayor medida involucra a Juan, en tanto es quien planifica y actúa con el raciocinio y la frialdad de la *femme fatale*. El Sr. Berenguer, aturdido, percibe esta distancia: le cuenta a Enrique que Juan lo tenía todo planeado, “mucho más de lo que a primera vista parecía”. El rol de víctima queda confirmado también en la escena en que Juan y el Sr. Berenguer visitan el Museo de Gigantes y Cabezudos de Valencia, para que Juan imparta indicaciones precisas de cómo llevarán adelante el plan siniestro. Frente a una serie de máscaras de cartón que los miran riéndose, Juan pregunta: “¿de qué se ríen estos cabezones” y Berenguer, que a veces logra sustraerse de la enajenación de su pasión por el muchacho, señala: “se ríen de nosotros. De mí, por lo menos”.

La figura de Juan nos permite desarrollar el más importante de los giros *queer* de *La mala educación*, y que vamos a relacionar con el gesto de rescritura del clásico género del *cine negro*. Sabido es que Almodóvar tuvo la intención de rodar un film de este tipo, en el que la figura central de la *femme fatale* estuviera representada por un hombre. La película rinde explícito homenaje a dos films del cine negro francés, que tenemos oportunidad de ver, en segundo plano, en la escena en que Juan y Berenguer acuden al cine Olympe en Valencia para matar el tiempo, mientras Ignacio muere con la heroína que Berenguer le ha dado. Se trata de *Teresa Raquin* de Marcel Carné y de *La bestia humana* de Jean Renoir. La escena del paseo por el Museo de Gigantes y Cabezudos, por su parte, rinde homenaje, según Almodóvar, a la escena del supermercado de “Double Indemnity”, en la que Bárbara Stanwyck le explica su plan a Fred McMurray. Estas referencias nos permiten contraponer dos momentos de la historia de la figura de la *femme fatale*, trabajados por Slavoj Žižek a propósito de su análisis de *Carretera perdida* de David Lynch, en “David Lynch o el arte del ridículo sublime” (2006).



La *femme fatale* del *film noir* fue la irrupción de un motivo subversivo reprimido por la ideología patriarcal dominante. Su amenaza resultaba tolerable porque el espectador sabía que al final iba a ser castigada o domesticada (por su amante o por la ley). Sin embargo, su imagen, según Zizek, “sobrevive a su destrucción física como elemento que domina la escena” (150). En esa “traición” de la línea narrativa explícita reside el carácter subversivo del cine *noir*. Partiendo de la constatación de que el Código de Producción de Hollywood de los años treinta y cuarenta “no tenía una función únicamente negativa como código de censura, sino que era también una codificación y una regulación positiva (productiva, como había dicho Foucault), responsable del exceso mismo cuya descripción directa debía impedir” (2006: 146), Zizek elabora una descripción compleja del funcionamiento de lo oculto en la *femme fatale* clásica. La prohibición de las escenas de actos sexuales fue responsable de la “sexualización excesiva de los actos más cotidianos” (147) en el cine de Hollywood; y sus subproductos, lejos de suponer una amenaza contra el sistema de dominación simbólica, constituyeron su “transgresión inherente, es decir, su soporte obsceno no reconocido” (148).

En el neo-*noir* de los años ochenta y noventa, la *femme fatale* recibe nuevos atributos: ya no se trata de una presencia “elusiva y espectral” (150) sino de una mujer abiertamente agresiva -sexual, verbal y físicamente- que lleva adelante con frialdad excesiva una autoobjetivación y una “reducción de sí misma y de su compañero a objetos que satisfacer y explotar” (150), como la mujer representada por Linda Fiorentino en *La última seducción* de John Dahl. Lo que en el cine clásico representaba el soporte fantasmático de la dominación patriarcal, la fantasía fundamental sobre la que se sostiene, según Butler (1997), la identidad masculina, sale ahora a la luz aceptando plenamente “el juego masculino de la manipulación” (Zizek, 2006: 152), trasladando a la vida real la fantasía masculina de una mujer fálica que finalmente es dominada. Al actuar de modo tan directo esas alucinaciones masculinas, destruyendo el aura espectral de la *femme fatale* clásica, la nueva *femme fatale* cuestiona el dominio de la Ley paterna. Sin embargo, estos personajes no llegan a traspasar esa ley, puesto que siguen el “guión perverso de interpretar directamente la fantasía” (154). Sus compañeros, por otro lado, se aferran a la idea de que ellas en el fondo *tienen que tener* un corazón bueno que ellos *deben* salvar. Referimos en detalle estas argumentaciones porque resultan sumamente interesantes para nuestro análisis de *La mala educación*. Sostenemos que este film da una vuelta de tuerca a esta segunda instancia de la *femme fatale*, y que este giro se vale del torcimiento *queer* hecho a la clásica figura.





Como buen representante del género, Juan es una figura enigmática. El único que sabe reconocerlo es Enrique Goded, el director de cine. Él acepta concederle el papel de Zahara a cambio de una serie de pruebas sexuales a las que Juan se somete sin protestar, como esa mujer que los cocodrilos devoran y que no grita, que Enrique descubre en una nota en el periódico. La imagen habla por ambos: también Enrique se deja devorar por el misterio de Juan y se somete a un conocimiento peligroso de lo que su compañero puede llegar a ser capaz, como confiesa en la última escena de la película. Cuando relata el comienzo del rodaje, la voz en off de Enrique cuenta que rodó la visita “como homenaje a Ignacio” y “para descubrir el enigma de Juan”. Aquí se plantean los términos del segundo triángulo, en el que uno de los participantes está ausente (Ignacio murió cuatro años atrás) y los otros dos desconocen lo que el otro sabe. Juan pretende hacerse pasar por su hermano, en la vida real y también en la encarnación del personaje del cuento, Zahara. Enrique conoce su engaño, pero no su misterio, del que afirma que siguió intacto hasta el último día del rodaje, cuando recibe la visita del Sr. Berenguer. En la historia posterior narrada por el antiguo cura, conocemos los aspectos más brutales de quien representa a la *femme fatale*. Este narrador introduce un nuevo microrrelato, analéptico, estructurado como una película del género *noir*, en el que accedemos, finalmente, al tercer triángulo: Juan, Ignacio y el Sr. Berenguer.

Si el neo-*noir* de los ochenta y de los noventa realizó una aparente transgresión al hacer que sus protagonistas femeninos se mostraran abiertamente agresivas llevando al acto todo aquello que sus antecesoras sugerían, la revisita del género hecha por *La mala educación* profundiza la transgresión incorporando un elemento que esas mujeres no podían mostrar: la masculinidad. Puesto que la *femme fatale* de Gael García Bernal es un hombre *puede* torcer la ley que fantasea con ella para asegurarse su dominio. De hecho, el único momento en que Juan se muestra como mujer es cuando está actuando de Zahara, o de su hermano travestido, y esa identidad es “falsa”. Allí, no obstante, actúa como un ser que en el fondo es capaz de actos nobles o, en otras palabras, de actos de amor: en la escena de la película “La visita” García Bernal está vestido de mujer y luego de su show seduce a un muchacho para robarle la moto, pero cuando descubre que se trata de Enrique Serrano (el doble ficticio de Enrique Goded), el “primer amor” de su infancia, evita el robo, le regala dinero y se despide con una carta de amor. La alternativa humanizada de Juan es mostrada para luego ser borrada: él no es ése que pretende ser, ni quiere serlo. Al espectador no le quedan dudas de que Juan es todo lo frío, manipulador y brutal que puede llegar a ser. Sus últimas palabras a Enrique son: “yo soy capaz de mucho más”. Luego de eso, nos



enteramos por medio del texto que aparece en la puerta de la casa al final de la película, que Juan, o Ángel Andrade, logró convertirse en el galán de moda, se casó con Mónica, “la chica de Vestuario” y mató con su auto al Sr. Berenguer, dándose a la fuga. El script final reconfirma la falta de escrúpulos necesaria para el funcionamiento de la *femme fatale*, al tiempo que borra toda duda sobre la existencia de un verdadero misterio, del tipo que Zizek indica en la *femme fatale* del neo-*noir*. Al respecto, Zizek observa que la transparencia de la agresividad de estas mujeres permitía la paradoja apuntada por Hegel: “en ocasiones, una exposición y una transparencia totales, es decir, la conciencia plena de que no hay ningún contenido oculto, vuelven al sujeto aún más enigmático” (Zizek, 2006: 154). La imposibilidad de encontrar bondad en un personaje como el que realizó Linda Fiorentino en *La última seducción* logró que la nueva *femme fatale* continuara siendo una fantasía masculina. En el caso de Juan, a la ausencia de bondad se suma la ausencia de los rasgos físicos necesarios en estas mujeres hermosas: él no es una mujer, ni tampoco desea serlo. Cuando puede actuar como mujer, en el rodaje de la película, demuestra que posee las cualidades físicas que lo identificarían con la *femme fatale* (de hecho, Gael García Bernal compone un personaje femenino de extrema belleza y altamente seductor), pero que esos atributos son falsos: su vestido tiene pubis y pechos “de utilería”. Sostenemos que en *La mala educación* Almodóvar manipula una vez más la fantasía masculina que Zizek y Butler describen para torcerla en el centro de su esencia: la identidad sexual de la mujer fálica. En última instancia, no hay una búsqueda por transgredir la ley, sino, un juego en manipular su soporte fantasmático.

Si la premisa de la teoría *queer* es la constatación postmoderna de que el sujeto no es un creador autónomo de sí mismo, ni de su mundo social, el juego con las identidades del film de Almodóvar escenifica, por medio de la exageración, la conclusión de que la identidad no puede ser otra cosa más que pura construcción. Cada personaje tiene su doble en la ficción: Ignacio es la Zahara de su relato y de la película basada en él, Enrique Goded es Enrique Serrano, el niño expulsado del colegio y luego motociclista seducido por Zahara, el Sr. Berenguer es el padre Manolo. Pero también Juan es Zahara, porque él representa ese rol en la película. Contamos, entonces, con tres niveles narrativos: el nivel de la vida “real”, el del cuento escrito por Ignacio y el de la película rodada por Enrique. Sólo “vemos” a los personajes del primer y del tercer nivel. Del relato “La visita” conocemos su soporte escrito: una pila de hojas escritas a máquina, que circula a lo largo de las historias de los tres niveles siempre con la misma apariencia. Todos los personajes leen en algún momento





las historias del manuscrito y esas escenas de lectura sugieren la idea del aprendizaje de un rol, como los actores que se aprenden su guión. Encontramos un buen ejemplo de esta constatación en dos escenas que repiten un mismo diálogo casi con exactitud: la primera vez, en el cuento (adaptado a película) y la segunda vez, en la vida real. En la primer escena, Zahara visita al padre Manolo y éste la mira con desdén para decirle: “no estás en posición de amenazar a nadie”. Casi las mismas palabras son repetidas poco después de la lectura del relato por el Sr. Berenguer cuando visita a Ignacio, luego de que este lo llamara por teléfono diciéndole que haría pública la historia del colegio. En esta segunda oportunidad, Berenguer mira a Ignacio travestido y físicamente deteriorado por la droga y repite, con algunas modificaciones: “no estás en condiciones de chantajear a nadie”. Estas escenas sirven de ejemplo de aquello que *La mala educación* se propone demostrar: no existe una barrera clara que pueda diferenciar la ficción de la realidad. No hay “naturalidad” en las palabras del Sr. Berenguer porque estas fueron dichas antes por el personaje que en la ficción lo duplica. Y de esta manera, la distancia entre el “original” y la “copia” queda burlada, y la relación entre ambos, invertida, dando cuenta así de lo que Judith Butler llama la producción de “la noción de original como *efecto* y consecuencia de la imitación misma” (Butler, 2000: 99). Si bien Butler hace referencia a la *realidad* de las identidades heterosexuales, podríamos ampliar sus afirmaciones a la realidad de toda noción de identidad, que se constituye de modo performativo “mediante una imitación que se coloca como el origen y el fundamento de todas las imitaciones” (99). El travestismo, para Butler, es una práctica que deja al desnudo esta noción de imitación sin original, ya que no se trata de la imitación falsa de algo que es verdadero, sino de la “representación de la misma estructura de *personificación* que asume cualquier género” (98). Todo género heterosexual no es sino la imitación de un “ideal fantasmático de la identidad heterosexual, que es producido como un efecto de la imitación” (99).

Los dos travestis que vemos en *La mala educación* funcionan como ejemplos exagerados de esta premisa: Zahara es imitación ficticia del Ignacio adulto de la vida real. Ignacio, por su parte, imita el género femenino adoptando sus atributos físicos, su gestualidad y su vestimenta. Esta primera imitación, modelo “original” de la ficticia, es a su vez reduplicación de los gestos y del rol que Ignacio niño aprendió en el colegio salesiano.

Por otro lado, si la naturaleza de toda categoría que se supone estable es su constante riesgo de desintegración -Butler afirma que la compulsión a repetir de las identidades “normales” supone una exclusión de aquello que puede amenazar su coherencia, un riesgo perpetuo a quedar inacabadas (101)-, los personajes de *La mala*



*educación* visitan continuamente ese lugar temido, ausente, sobre el que la repetición de lo mismo se afirma. Enrique, director de cine, se embarca en el proyecto de la película abandonándose al enigma de Juan y a la posibilidad de perder el lugar de quien decide e imparte órdenes, que define su rol de cineasta. De hecho, el rodaje de *La visita* supone la inmersión peligrosa en los fantasmas del pasado y en la manipulación de Juan, de quien también resulta ser víctima, con la consecuente amenaza de desestabilización de todo aquello que en la primer escena del film encontramos componiendo la atmósfera de un hombre equilibrado, seguro de sí mismo y con la confianza suficiente para elegir cuándo, cómo y con quién estar. Las últimas palabras de Enrique en la película son: “[quería ver] hasta dónde podía soportar yo”.

Por último, el Sr. Berenguer, como ya hemos señalado, da cuenta también de esta ambigüedad consustancial a las definiciones de identidad. Su rol de victimario en el pasado se invierte cuando se enamora de Juan y pasa a ser su instrumento. El epílogo escrito en la puerta en el final del film nos sugiere una vuelta al hostigamiento que lo caracterizó cuando era profesor del colegio: nos enteramos que persigue a Juan, pero que luego vuelve a ser su víctima, esta vez, de modo irreversible.

## **Bibliografía**

Jagose, Annamarie (1996), *Queer Theory*, New York, New York University Press.

Zysek, Slavo (2006), *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Buenos Aires, Sudamericana.

Butler, Judith (1997), *The psychic life of power*, Standford, Standford University Press.

Butler, Judith (2000), “Imitación e insubordinación de género”, en Allouch y otros, *Graffías de Eros*, Buenos Aires, Edelp.

Méjean, Jean-Max (2007), *Pedro Almodóvar*, Buenos Aires, Robinbook.

## **Datos del autor**



Virginia Bonatto es Licenciada y Profesora en Letras, graduada en la Universidad Nacional de La Plata. Es docente de la materia "Introducción a la literatura" en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. Sus tareas de investigación se abocan al estudio de la literatura femenina sobre la Guerra Civil española y el franquismo. Participa de dos proyectos de incentivos, radicados en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP: "Memoria histórica y representación del pasado reciente en la narrativa española contemporánea", dirigido por la Dra. Raquel Macciuci (Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria), y "Fantasía y género en la literatura y el cine", dirigido por el Dr. José Amícola (Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género).

